

O ESTUDO HISTORICAMENTE INFORMADO DO BARROCO THE HISTORY BASED STUDY OF BAROQUE

Thiago César Viana Lopes Saltarelli

Palavras-chave: Barroco, música, literatura

RESUMO: Este artigo pretende mostrar que o estudo historicamente informado do Barroco, hoje em dia, está presente tanto nos estudos musicais quanto nos literários. Isso, longe de ser mera coincidência, revela uma tendência atual da crítica de tentar reconstituir as condições de produção e recepção de uma obra de arte do passado ao estudá-la, evitando anacronismos em sua leitura. Assim, as pesquisas no âmbito da Música Antiga podem avançar na conquista de sua legitimidade em nosso país, a despeito das críticas que ainda sofrem por parte de alguns músicos mais conservadores.

Keywords: Baroque, music, literature

ABSTRACT: This article intends to show that the History based study of Baroque, nowadays, can be noticed in both musical and literary studies. This, far from being a simple coincidence, reveals a criticism contemporary tendency of trying to reconstitute the production and reception conditions of an artistic piece from the past when studying it, avoiding anachronisms in its reading. Thus, researches about Early Music shall move forward towards the conquest of legitimacy in our country, even though some old-line musicians are still critical of it.

É curioso notar que, com todo o espaço conquistado pelas execuções de música antiga historicamente orientadas, seja no mercado fonográfico, seja nas salas de concerto, ainda hoje haja críticas direcionadas a essa prática, especialmente no Brasil. Muitas dessas críticas resultam da completa falta de informação de alguns músicos a respeito da história dessa perspectiva e, diríamos mais, de sua formação deficiente nos âmbitos da História da Música, da Estética e da história da cultura em geral. Em primeiro lugar, é preciso entender que as pesquisas e inovações sobre a chamada Música Antiga – embora já existentes desde a primeira metade do século XX –, empreendidas com maior vigor e sistematização a partir da década de 1950 por músicos como Nikolaus Harnoncourt, Sigiswald Kuijken, Gustav Leonhardt e Frans Brüggen, dentre outros, trouxe uma mudança de paradigma no estudo de obras de um passado com o qual já não se tinha mais contato direto. Pela primeira vez, era possível a uma época relativizar sua visão de mundo e suas categorias estéticas e epistemológicas e adotar um ponto de vista livre na leitura de obras do passado, para assim tentar aproximar-se ao máximo, ainda que nunca de modo completo, da visão de mundo e das categorias da época em que a obra foi composta e dos receptores aos quais ela foi originalmente destinada. Essa perspectiva fez-se necessária especialmente no caso do Barroco porque, em geral, as obras desse período foram resgatadas no final do século XIX e início do XX e executadas sob uma leitura romantizada. Regentes como Stokowski e Furtwängler são herdeiros dessa estética romântica. Aliás, são artistas como eles e outros da mesma geração que tornaram supostamente dispensáveis, num primeiro momento, pesquisas mais aprofundadas sobre o Romantismo, pois eles chegaram a conviver

com os últimos românticos. Pode-se dizer que eles constituem um elo vivo entre a música do século XIX e a nossa época. O mesmo não se verifica com a arte dos séculos XVIII e anteriores.

Assim, após um período de ostracismo durante o século XVIII, a estética dos séculos XVI e sobretudo XVII foi revalorizada por artistas e estudiosos oitocentistas. Obras que até então tinham sido consideradas de mau gosto, ou simplesmente incompreendidas, tendo caído no esquecimento, foram resgatadas em diversas tentativas de compreensão, interpretação e mesmo atribuição de novos valores. Esse fato ocorreu no âmbito das mais variadas artes, não faltando exemplos para ilustrá-lo: pensemos na importância de Shakespeare, Milton, Cervantes, Calderón, Tasso, Ariosto ou Camões para os escritores românticos, tanto no âmbito da produção artístico-literária como no dos estudos teóricos empreendidos, por exemplo, pelos irmãos Schlegel ou por Victor Hugo. Pensemos da mesma forma em Mendelssohn dirigindo, em 1828, a primeira versão integral da *Paixão segundo São Mateus* desde a morte de Bach, em 1750. Pode-se ainda pensar no caso da literatura brasileira, com a primeira edição de poemas de Gregório de Matos e outros autores seiscentistas por Januário da Cunha Barbosa, entre 1829 e 1832, na revista *Parnaso brasileiro*.

Seguindo essa tendência, um estudo de 1888, realizado por Heinrich Wölfflin na obra *Renascença e barroco*, foi o responsável pela criação da noção de barroco para designar o conjunto de princípios estéticos do século XVII que se opunham aos princípios clássicos da Renascença. Essa idéia foi retomada, em 1915, na obra *Conceitos fundamentais da história da arte*, em que o autor define a categoria estética do barroco a partir de cinco características – *pictórico, visão em profundidade, forma aberta, subordinação das partes a um todo, clareza relativa* – que se opõem àquelas próprias da estética clássica – *linearidade, visão em superfície, forma fechada, partes coordenadas de igual valor, clareza absoluta*. Das artes plásticas, essa noção de barroco ampliou-se e migrou, por analogia, às outras artes. A primeira metade do século XX assistiu a uma razoável produção científica sobre arte e literatura barrocas, tributária no entanto da noção wölffliana do termo.

Outras vezes, o conceito de *barroco* foi completamente desistoricizado, perdendo a sua especificidade temporal e passando a designar uma “constante universal do espírito humano”, podendo ser utilizado na classificação de quaisquer obras – de qualquer época – que apresentassem as características apontadas por Wölfflin. A partir dessa polissemia do termo, cuja significação passou a oscilar entre uma época histórica e uma categoria estética, Ernest Robert Curtius propôs, em sua obra *Literatura européia e Idade Média latina*, que o termo *barroco* conservasse a sua dimensão histórica, devendo a tal “constante universal” ser denominada de *maneirismo*. Seguindo essas mesmas idéias, Gustav Hocke, no livro *Maneirismo: o mundo como labirinto*, vê traços da estética maneirista não apenas nas obras do século XVI, mas também em pinturas da pré-história, na poesia de Paul Éluard, de Tristan Tzara e de Cummings e em obras das vanguardas do início do século XX, como o Dadaísmo e o Surrealismo. O termo *maneirismo*, entretanto, também se tornou polissêmico e de uso problemático, pois já fora utilizado resguardando uma especificidade histórica.

Independentemente do confronto entre essas duas abordagens do conceito de *barroco*, as suas características básicas foram pensadas e estabelecidas no século XIX, herdeiro de Kant

e do Iluminismo e momento em que o pensamento idealista e dialético de Hegel e Marx estava em voga. Logo, a noção wölffliana da estética barroca foi construída com base nessa filosofia, desvelando categorias de pensamento próprias do século XIX e revelando-se, em certa medida, anacrônica para a leitura da arte dos séculos XVI e XVII, que se encontravam sob uma outra *epistème*. No âmbito da música, um dos problemas gerados por essa anacronia, segundo Nikolaus Harnoncourt, é o de uma concepção teleológica, progressista das práticas, formas e estilos musicais. Segundo essa visão, a música e suas práticas do passado seriam um mero estágio de desenvolvimento para se chegar à música do presente, de nível mais elevado¹. Wagner, por exemplo, para o olhar do século XIX – e do XX, em grande parte herdeiro de seu antecessor –, seria o ponto de chegada para onde convergiram, dentre outros, Dufay, Monteverdi, Mozart e Beethoven, sendo estes inferiores, menos evoluídos. O mesmo raciocínio se aplica aos instrumentos e à sua técnica. A partir daí, surgem as críticas à música do passado, por um lado considerada mal escrita, impossível de ser executada, por outro, excessivamente simples e banal.

Aqui nos parece surgir a necessidade de se adotar uma perspectiva historicamente informada para o estudo da música antiga, não só pelo caráter histórico em si, mas, como já dissemos, pela liberdade que ele nos proporciona e, acima de tudo, pelas soluções estéticas que podem advir dessa perspectiva. Muitas vezes, quando se consegue atingir um alto grau de autenticidade de estilo, diversos problemas aparentemente insolúveis apresentados pelas obras resolvem-se por si próprios. Um simples deslocamento da acentuação que siga os preceitos retóricos adequados, por exemplo, pode tornar clara uma frase musical antes incompreensível. Uma simples mudança de arcada ou de articulação de um instrumento pode revelar vozes antes encobertas numa “pasta sonora” de *legati* excessivos, inadequados para obras anteriores ao século XIX. Com isso, é possível minimizar e até mesmo combater as críticas à música antiga que mencionamos. Percebe-se que Dufay, Monteverdi, Mozart, Beethoven e Wagner são apenas diferentes, pertencem a épocas diversas, mas um não é necessariamente mais simplório que outro. Da mesma forma, uma peça barroca que pode parecer difícil ou impossível de ser executada por um oboé moderno não é mal escrita, pois o oboé barroco, diferente do moderno, é perfeitamente adaptado para tal função. E uma peça para violino de Marini deixa de ser considerada fácil ou banal quando comparada, por exemplo, com o concerto de Brahms. As técnicas são apenas distintas, e não uma mais evoluída do que a outra. Aliás, hoje em dia já se reconhece que um violinista formado apenas pelos meios tradicionais para tocar Brahms não domina a técnica necessária para tocar Marini, e não o tocaria irrepreensivelmente.

A música barroca guarda ainda especificidades concernentes ao andamento dos movimentos das peças, à notação musical, aos sistemas de afinação utilizados e à própria filosofia e visão de mundo subjacente à criação artística. Ao contrário da noção romântica de liberdade e

1. É importante lembrar que a noção de intemporalidade da obra de arte, da forma como muitas vezes é entendida, é tão errônea quanto a noção de progresso, à qual por vezes ela visa se opor. Ainda que a música do passado possa nos dizer algo, há uma dimensão sua que está ligada a seu tempo e só pode ser compreendida por seus contemporâneos. O que podemos fazer é uma tentativa de nos aproximar do horizonte de expectativas de determinada época, mas sabendo sempre que o êxito nunca será completo.

expressão pura dos sentimentos, a música barroca era composta e executada segundo um conjunto de preceitos retóricos relativamente rígidos, partilhados pela sociedade culta da época. Esse código comum, oriundo dos tratados de retórica da Antiguidade Clássica, regia as normas de criação artística, desde a escolha da forma e tonalidade da peça até as ornamentações e improvisações realizadas pelo intérprete. Portanto, há que se pesquisar, estudar e conhecer as condições sociais de produção e recepção da arte nos séculos XVII e XVIII para uma tentativa de aproximação maior e mais legítima da música barroca. Estamos de acordo com Harnoncourt, ao afirmar que,

[...] caso a música de outras épocas ainda seja atual para o presente, num sentido mais amplo e profundo, caso sua mensagem deva ser transmitida – ou pelo menos parte desta, como acontece hoje em dia, na maioria dos casos – é necessário que a compreensão desta música seja reaprendida a partir de suas próprias leis e regras. Precisamos saber o que a música quer dizer, para compreender o que nós queremos dizer através *dela*. O saber deve agora preceder o puro sentimento e a intuição. Sem este conhecimento histórico, é impossível transmitir a música antiga, a chamada “música séria”, de maneira adequada.

(HARNONCOURT, 1990, p. 28)

É interessante notar que, não por coincidência, essa abordagem do Barroco a partir de uma perspectiva historicamente informada também se encontra presente nos estudos literários. Atualmente, no Brasil, essas idéias são tributárias sobretudo das pesquisas empreendidas por João Adolfo Hansen, professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Assim como Nikolaus Harnoncourt, ele defende que é necessária uma profunda investigação histórica acerca das condições sociais, políticas e institucionais de produção artística e cultural do século XVII. Faz-se também necessário, no entanto, o abandono de uma visão teleológica da história, segundo a qual uma determinada época constitui apenas um estágio evolutivo do tempo histórico que caminha para um progresso contínuo. De acordo com essa visão, um período anterior a outro é analisado com as categorias deste último e será sempre menos evoluído do que ele. A mudança de perspectiva histórica permite que se evite o uso de categorias anacrônicas na leitura e no estudo de obras de épocas passadas, no nosso caso, do século XVII e XVIII. Também não é coincidência a semelhança entre as idéias dos musicólogos que pesquisam a música antiga e aquelas contidas na sua seguinte afirmação:

A reconstituição das representações do século XVII não é ‘historicista’ [...] Mas ela se quer histórica e não ‘pós-utópica’. Também não é ‘formalista’ [...] Mas se quer formal, pois a reconstituição da formalidade das práticas do século XVII evidencia as funções e os valores da representação em seu tempo [...] E não é ‘retorcionista’ [...] Mas trata de retórica porque historicamente é a instituição que ordena todas as representações do século XVII [...] (HANSEN, 2001, p. 25)

Esta é a crítica feita por João Adolfo Hansen a toda conceituação acrítica e transistórica de *barroco*. Quando essa conceituação preserva a dimensão histórica do termo, ela o faz segundo uma visão teleológica da História, de acordo com a qual o Barroco seria uma das fases pela qual a própria História passou para progredir em direção ao seu fim, ao seu *télos*. Ora, é justamente essa visão aquilo que Hansen condena como anacrônico, por classificar obras de arte seiscentistas de modo dedutivo, utilizando categorias pós-iluministas, positivistas e neokantianas. Segundo

ele, “uma teoria que pressupõe a objetivação de si mesma como esquema prévio aplicado aos objetos não pode ser usada em nenhum trabalho de análise histórica” (HANSEN, 2001, p. 15). A partir dessa crítica, o autor, concentrando-se no estudo das representações artísticas do século XVII na Península Ibérica e em suas colônias, particularmente no Brasil, pretende mostrar como as condições sociais, políticas, institucionais, teológicas e mesmo retórico-estéticas de produção artística eram completamente diversas daquelas que herdamos do século XIX. Por exemplo, é certo que o século XVII prezava a fruição de imagens plásticas e visualizantes, de efeitos contrastivos e de grande intensidade dramática, mas estes eram extraídos de repertórios prefixados, isto é, não tinham absolutamente nenhuma relação com idéias de angústia ou de expressão de uma subjetividade psicológica. Na verdade, ainda de acordo com Hansen, não havia autonomia autoral nem estética, além do fato de público não ser, como hoje em dia, a opinião pública dotada de autonomia política, representatividade democrática e livre-iniciativa crítica. As artes dos Seiscentos eram versões neo-escolásticas do livro III da *Retórica* de Aristóteles – muitas vezes via Cícero e Quintiliano – e das novas conceituações de retórica e dialética feitas no século XVI em Roma, Florença, França e Castela.

Toda essa explanação já é suficiente para demonstrar como o estudo do Barroco a partir de uma perspectiva histórica afirma-se cada vez mais como uma tendência da crítica atual, de uma época capaz de adotar um ponto de vista livre, não contaminado pela sua própria visão de mundo, para estudar e tentar apreender melhor a criação artística do passado. No caso da música, essa perspectiva ganha uma dupla importância pelo fato de ela não ser uma arte cuja fruição se dá de modo imediato entre obra e leitor. Assim, além da “leitura” realizada pelo ouvinte, há aquela realizada pelo intérprete, que é ao mesmo tempo criação, produção. Essa leitura/execução pode modificar drasticamente a obra que nos chega aos ouvidos, sendo por isso importante que o intérprete tenha conhecimentos históricos sobre o horizonte de produção e recepção da obra em seu contexto original. Devemos insistir na ressalva, contudo, de que as execuções historicamente orientadas não se devem pautar pelo caráter histórico em si, mas pelas soluções e inovações estéticas que ele pode proporcionar. Como afirma Harnoncourt (1990, p. 19),

É preferível uma execução inteiramente errônea, do ponto de vista histórico, porém viva musicalmente. Os conhecimentos musicológicos não devem constituir-se um fim em si mesmos, mas apenas proporcionar-nos os meios de chegarmos a uma melhor execução que, em última instância, será autêntica se a obra for expressa de forma bela e clara.

Em suma, a dimensão histórica não deve ser sobreposta à dimensão estética da obra. Por outro lado, é inegável o fato de que ambas estão estritamente ligadas. Os músicos e musicólogos que, no passado, foram os pioneiros nas pesquisas de música barroca, renascentista e medieval sabiam bem disso e eram igualmente apaixonados pelas duas dimensões. Guardavam paixão pelo trabalho de resgate histórico e ânsia de experimentar os resultados estéticos que as pesquisas propiciariam. Enfrentaram duras críticas para afirmar o espaço das execuções históricas e garantir a legitimidade de que elas gozam atualmente. Hoje, a situação é diversa. Por um lado, há execuções historicamente irrepreensíveis, mas carentes de vida. E, ao menos no Brasil, alguns músicos mais conservadores – e geralmente desinformados – ainda não poupam

críticas ao trabalho com a Música Antiga. Paradoxalmente, o mercado tem absorvido de modo assustador tais execuções, a ponto de orquestras sinfônicas tradicionais, como a Filarmônica de Berlim, encontrarem dificuldades para vender esse tipo de repertório. Daí surge o problema de sua banalização e submissão à lógica capitalista: o sucesso alcançado pelas novidades das gravações e a vontade e urgência de alguns músicos de se inserirem no mercado fazem com que muitos deles enveredem pelo universo da Música Antiga sem qualquer formação, preparação ou conhecimento básico. Esquecem-se de que artistas como Harnoncourt, Frans Brüggen, os irmãos Kuijken, Gustav Leonhardt, John Eliot Gardiner, Jordi Savall, apenas para citar alguns, estudaram a fundo – e continuam estudando – para sustentar seus pontos de vista, inovadores nas décadas de 1950 e 1960. Acreditam que basta colocar cordas de tripa num violino e arranjar um arco barroco para executar uma peça de modo historicamente orientado. Dizemos tudo isso para encerrar nosso trabalho lançando uma sugestão de reflexão, para o futuro, sobre os caminhos que tomará a Música Antiga daqui em diante.



REFERÊNCIAS

- CURTIUS, E. R. *Literatura européia e Idade Média latina*. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1996.
- HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Teresa* – revista de literatura brasileira, São Paulo, n. 2, p. 10 – 66, 2001.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- HOCKE, Gustav. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Renascença e barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Autor:

Thiago César Viana Lopes Saltarelli é graduado em Letras e mestrando em Teoria da Literatura pela UFMG. É violinista da Orquestra de Câmara Jovem Sesiminas.

E-mail: hifvonbiber@yahoo.com.br